

Pour une poïétique de l'autre. Atmosphères, art, croyances

Filippo Fimiani

Toute image contient à la fois ce que nous y
mettons et ce que nous sommes.

René Huyghe

Purists make extravagant claims for art,
because usually they value it much
more than any one else does.

Clement Greenberg

Dans un texte paru en 1981, Michel de Certeau¹ écrit à peu près ceci : le croire est une pratique très complexe, aussi complexe que le voir. À cette différence près, ajoute-t-il, que la relation entre sujet et objet est, s'agissant du croire, affectée structurellement par le temps et nécessairement inscrite dans une temporalisation, qu'elle est une pratique temporelle de la différence ; alors que pour le voir c'est tout le contraire.

1. M. de Certeau *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XI^e au XV^e siècle*, École Française de Rome, Rome, 1981, p. 363-383. Sur la foi perceptive, *Urglaube ou Urdoxa*, M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, suivi de *Notes de travail*, texte établi par C. Lefort, Gallimard, Paris, 1964, p. 74 s.

Mon propos portera précisément sur cet écart entre croire et voir, sur cette *temporalisation de l'espace d'apparition de l'Autre* et sur cette relève du lieu ou du support local de sa manifestation esthétique. Cette métamorphose de la présence, cette sorte particulière d'altération du présent, je l'aborderai par une dimension totalement détachée du domaine sensible : je parlerai en effet du travail de la croyance, du crédit et de l'imaginaire, puisque mon objet sera précisément cette expérience qu'on nomme paradoxalement « esthétique » (paradoxalement, car l'esthétique est étymologiquement ce qui affecte les sens), ce qui signifie en tout cas « irréelle ». Mettant l'accent sur l'économie fiduciaire entre le visible et le croyable, l'aspect chez le spectateur, j'espère pouvoir revenir à la question d'une *poïétique* et d'une *esthétique immatérielle* de l'œuvre. En même temps, d'ailleurs incité à cela par les objets qui m'ont occupé et m'ont mis sur la voie d'une interprétation assez risquée, je me permettrai de contrevenir à l'exigence sans cesse formulée par les travaux de Jean-Michel Rey qui pour repenser la modernité appelle et travaille à sa généalogie ; et puisque l'urgence me semble en effet de la repenser *aujourd'hui*, je tenterai de la confronter aux problèmes que rencontre l'esthétique contemporaine.

DE L'AUTRE, DE L'ŒUVRE, ET DE L'ATTENTION

L'œuvre, nous dit Jean-Michel Rey², « dans la mesure où elle n'est pas destinée [elle] est susceptible de former – et donc de transformer – ceux qui s'en emparent, ceux qui en font usage. Elle ne promet rien : rien d'autre qu'elle-même à venir, rien qu'elle-même à naître toujours ». L'œuvre se laisse donc appréhender selon la loi du crédit, qui définit son rapport à tous ses destinataires virtuels. Elle est ainsi un geste, un geste performatif, elle est comme une *prise de corps* (un peu au sens où l'on parle de *prise de parole*), et ce qu'elle opère est une mise en figure, mieux : un *faire-figure*. Une figure qui consiste précisément à interpeller l'Autre, lui-même sujet d'un croire, et qui enclenche donc le mouvement d'un

2. PO, 229-230.

nouveau crédit, d'un réinvestissement supplémentaire et illimité. L'articulation entre connaissance et co-naissance, dont Claudel formule l'hypothèse, désigne magnifiquement ce rapport de crédit entre l'œuvre à venir, annoncée et virtuelle, et les sujets possibles et inconnus à même de lui prêter attention, de l'accomplir en l'accueillant, peut-être même en mimant affectivement sa venue, selon un mouvement d'ouverture du « comme si » dont nous parlent depuis très longtemps les rhétoriques du sublime – comme d'ailleurs, plus près de nous, les psychologies de l'empathie³.

Le mouvement serait donc : de l'attention à l'œuvre à venir ; et de celle-ci à l'Autre en général, et à son destinataire singulier.

Les premières phrases de *Die Aufgabe des Übersetzers*, l'essai que Walter Benjamin⁴ écrit en 1921 en introduction à sa propre traduction des *Tableaux parisiens* de Baudelaire, affirment justement, contre toute théorie de la réception esthétique, que la sorte d'« attention » (*Aufmerksamkeit*) qui émane d'une œuvre encore virtuelle vise l'homme comme tel. Un homme débordé, bien qu'il soit objet du regard ; un homme dépassé, bien qu'il soit objet de l'appel ; un homme finalement ignoré, bien qu'il soit invité à la présence par cette forme de vie étrange qu'est la vie de l'œuvre d'art (*Kunstwerk*) : une œuvre qui s'expose donc, mais en absence, qui est toujours en instance, qui s'annonce mais ne fait jamais que s'annoncer.

S'agit-il là d'une forme d'attente de l'Autre qui, si l'on songe aux canons d'une réception esthétique restreinte, locale et localisée, limitée à l'objet artistique ou à son support matériel, concret, réel, ne se laisserait appréhender que sous les espèces de l'inattention, de l'indifférence, voire

3. Je m'inspire ici du *as-if body loop* de Damasio et de la *embodied simulation* de Gallese et Freedberg, dont la perspective méthodologique et épistémique est tout autre, sans être pourtant incompatible, lorsqu'elle traite de l'expérience esthétique.

4. On consultera la traduction de Rainer Rochlitz, puisque Maurice de Gandillac avait omis la dernière phrase, qui précisément intéresse Jean-Michel Rey. Cf. dans le même esprit les pages de Paul de Man in *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986, p. 73-105.

de la négligence ou de l'insouciance ? Ou bien s'agit-il de quelque chose qui serait de l'ordre d'une *singularisation de l'Autre* – l'Autre : un homme *überhaupt*, qui serait comme le corollaire d'une mise entre parenthèses de la *singularité des formes* de l'œuvre elle-même, précisément dans la mesure même où elle est suspension – ou expiation ? ou sacrifice ? ou surenchère ironique ? – en quête de l'avènement même du sens de l'expérience ou de la relation esthétique qu'elle inaugurerait ?

Ne s'agirait-il pas plutôt d'un *faire-figure* qui se dissimule comme tel, qui ne fait ou feint de ne faire qu'à *peine* figure ? D'un geste d'adresse qui ne se donne qu'en *défigurant* tout vis-à-vis, toute deuxième personne, qu'en détournant toute injonction qui apostrophe frontalement l'autre ? Ce dégagement, cette désinvolture ressortirait alors de ce que vise la rhétorique du sublime lorsqu'elle pose que *ars celat artem*.

DE L'ATTENTION PORTÉE À L'HOMME EN GÉNÉRAL
PAR L'OBJET QUOTIDIEN ET PAR L'ŒUVRE DITE D'ART

Les objets quotidiens auxquels le sujet individuel ou collectif est redevable et grâce auxquels il lui est donné de se reconnaître, de se dire, Musil les appelle *Schulderndinge* (mot-à-mot : objets de dette, ou de débit). Comme Georg Simmel, il prend l'exemple des vêtements de mode, où selon lui se manifeste précisément « ce qui est inexistant », « cette chose impalpable, largement incorporelle, qu'est la *signification* » : valeurs, propriétés ou qualités strictement invisibles, inaccessibles aux sens et qui apparaissent pourtant d'un coup, qui brusquement attirent l'attention⁵. C'est donc tout objet ordinaire qui est finalement susceptible de faire figure, mettant sous les yeux de qui cherche à l'appréhender non pas quelques propriétés physiques ou visuelles au sens strict, mais les opérations mêmes de l'institution de sa valeur, c'est-à-dire les conditions mêmes de son invisible efficacité.

5. Pour le commentaire de J.-M. Rey, voir *TC*, 301-339, et plus précisément *TC*, 307 et 312.

Ce que je vise ici est quelque chose qui, pour parler comme Ernst Cassirer, serait de l'ordre de la fonction, non de la substance. Et nous touchons peut-être moins à la dimension du caché, de l'*Heimlichkeit*, de l'*Übersehen*⁶, ou de l'allégorie de la marchandise au sens de Benjamin, de l'idéologie du *Ideenkleid*, du « vêtement d'idées » qui recouvre le monde de la vie selon Husserl, qu'à la dimension absolument non essentielle de la signification en tant que *Produktionskredit* (crédit de production). Phénomène qui s'apparente plutôt à une transfiguration sémantique de l'objet ordinaire qu'à une métamorphose visible selon le *Sehen-als* ou le *seeing-in* de Wittgenstein ou de Wollheim. Si j'osais, je dirais que Musil nous initie, avec ses *Schulderndinge*, à l'énigme du *ready-made* : soustrait à l'espace ou au contexte d'usage conventionnel, détaché de nos habitudes perceptives et cognitives, l'objet ordinaire devient le lieu d'une transmutation qui perturbe les modes de sa reconnaissance ; il *donne lieu* à l'émergence ou à l'évidence non pas de propriétés strictement aspectuelles – qui dépendraient de sa substance – mais d'opérations sémantiques fiduciaires qui en postulent les propriétés et les fonctions, voire les valeurs. Dira-t-on, alors, que tout objet ordinaire *fait figure*, qu'il devient un lieu producteur d'effets et d'affects, voire d'usages perceptifs, émotifs, cognitifs etc. – qu'il devient le lieu concret de l'art, ou mieux : le lieu où l'art se concrétise ? Faudra-t-il du coup dire que cette mutation esthétique est l'effet d'une rhétorique fiduciaire et non plus d'une transfiguration du banal par la grâce de la seule *visual metaphor*, comme le veut par exemple Arthur Danto⁷ ? Dira-t-on que faire-figure c'est *créditer* ? Mais alors comment

6. Objet incontournable, et donc motif repris et souvent varié, d'un des livres sur Freud, *Des Mots à l'œuvre*.

7. Dont on relira les remarques sur l'identification artistique et sa fonction transfigurative apparentée à l'identification *magique* (le fétiche), *mythique*, *religieuse* (l'hostie) et *métaphorique*, toutes identifications compatibles parce que « littéralement elles sont fausses, mais à l'exception de l'identification métaphorique elles se distinguent de l'identification artistique sur un plan pragmatique : celui qui réalise une identification magique, mythique ou religieuse a intérêt à ne pas croire qu'elle est littéralement fausse ». A.C. Danto, *La Transfiguration du banal*, traduction française de J.-M. Schaeffer, Seuil, Paris, 1989, p. 204-205.

prendre en charge cette *indiscernabilité de la fonction et non de la forme et de la substance* qui empêche de distinguer entre objet d'expérience esthétique et objet d'usage ordinaire ? Comment articuler la différence entre voir et croire ? N'est-on pas ainsi amené à questionner la modernité (de l'art) et son au-delà ?

Quant à l'attention portée à l'Autre par une œuvre, on trouve l'hypothèse formulée chez Paul Celan. Or, cette attention prend précisément pour lui la forme d'une interpellation de l'autre homme – un *Gegenüber*, un interlocuteur. Dans *Le Méridien*, le poète reprend le mot de Malebranche que cite Benjamin dans son essai sur Kafka : *Aufmerksamkeit ist das natürliche Gebet der Seele* [« L'attention est la prière naturelle de l'âme ».] Quelques lignes avant, il parle de l'attention que le poème porte à ce qui lui arrive : « *Die Aufmerksamkeit, die das Gedicht allem ihm Begegnenden zu widmen versucht* ». Celan affirme nettement que cette capacité d'attention à l'événement n'est pas de l'ordre de la perception, ou de la vue, qu'elle n'est pas le seul fait des sens (*Wahrnehmung*), mais qu'elle s'apparente plutôt à l'*attendre*. Et de fait, dans le manuscrit⁸, le mot qui curieusement vient sous sa plume n'est pas « prière » mais justement « attente », qu'il faut entendre dans un sens strictement religieux : « *Aufmerksamkeit ist das natürliche Frömmigkeit der Seele* ». Lapsus éloquent à mes yeux : l'attention-attente est inscrite au cœur brûlant de la croyance.

L'œuvre à venir n'est donc pas séparable de cette attente qu'elle suppose et qu'elle requiert nécessairement. Je dirai qu'elle *temporalise l'espace* un peu à la manière de l'étreinte des mains dans l'amitié : l'œuvre, ici le poème, est un acte poétique qui *fait* l'Autre en même temps qu'il est fait par lui, qui ne tient qu'à « cette présence ponctuelle, unique – dans sa proximité immédiate même, [qui] concède à l'autre une parcelle de sa vérité : le temps de l'autre », avec ses points de repère temporels, avec ses marques singulières. Sous le signe performatif du croire et du geste qui l'actualise sans le consommer, l'attention est à jamais tenue en haleine par et

8. P. Celan, *Werke Tübinger Ausgabe, Der Meridian : Endfassung – Entwürfe – Materialien*, hrgs von J. Wertheimer, B. Böschstein, H. Schmall, und Ch. Wittkop, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1999, p. 36.

pour le poème, suspendue à l'arrivée doublement poétique de l'Autre et de l'œuvre.

GESTES DÉSŒUVRÉS

Actualisée, donc, mais sans être consommée – dira-t-on que telle est la singularité de l'œuvre ? Relève-t-elle de ce que Jean-Michel Rey appelle, suivant en cela la tradition de la rhétorique du sublime, une « logique de la *summa*⁹ » ? Ou au contraire d'une logique sacrificielle, voire expiatoire ? Le geste qui *fait sans faire* de l'œuvre, qui la met sous les yeux précisément selon le mode de l'attente et de l'accident, qui fait de son exposition l'occasion d'une attention, la contingence d'un crédit tout à la fois accordé à l'Autre et par l'Autre, tout cela ferait-il de l'œuvre un monument grandiose et solennel, un monument somptueux élevé à l'à-venir, sous le signe du crédit ? Ou bien l'œuvre relèverait-elle au contraire du témoignage, s'apparenterait-elle au vestige, à la remémoration, tournée qu'elle serait donc vers le passé, sous le signe de la dette ? Le geste esthétique serait-il de l'ordre de ce que, avec Jean-Michel Rey, ou avec Philippe Lacoue-Labarthe – qui alors parle justement de Celan¹⁰ – il faudrait appeler la « forme majeure de l'expérience » ? Et dans le cas d'absence d'œuvre, comment articuler d'un côté, la nécessité formelle que le geste esthétique façonne à sa manière en situant l'œuvre au-delà de sa manifestation matérielle et de toutes ses déterminations et propriétés sensibles, ; et, de l'autre, le commerce des valeurs fiduciaires que ce geste, manifestant une inconsistance fondamentale des supports, des figures et des images, ne cesse de traiter, voire de trafiquer ?

Ce dont il est question ici, c'est une forme extrême du crédit, un crédit libre de toute figure, de toute image, de tout support matériel, et donc de toute œuvre existante puisque affranchi de la croyance qui commande à toutes les autres,

9. TC, 80-82.

10. Cf. Ph. Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1986.

celle que Husserl et Merleau-Ponty appellent *Urglaube* ou *Urdoxa*, et qui n'est autre que la perception.

Le geste qui l'instaure concerne d'abord l'espace – et s'il s'agissait, chez Celan, de la présence ponctuelle du temps de l'Autre, rien d'autre ici n'est en jeu qu'un espace indéfini et impersonnel, temporalisé par un Autre pluriel et anonyme. L'acte esthétique ainsi considéré est un acte de croyance, accompli selon une logique très serrée et très paradoxale de retrait. Il n'y a en effet rien à voir : ni images ni figures, ni perceptions aspectuelles ni signes attentionnels interprétables. Et pourtant il faut bel et bien parler d'art, parler d'œuvre. Il n'y a là rien de sensible et pourtant c'est *comme si* – ces deux mots opérant tant au niveau fictionnel qu'institutionnel, instituant un dispositif concessif de valeurs imaginaires et de propriétés artistiques – c'est *comme s'il* y avait quelque chose à voir, à sentir, à évaluer, à apprécier etc.

Or, s'il existe quelque chose comme une non-œuvre opérant selon le mode très particulier de l'art en général¹¹ pour montrer et exemplifier, cela ne peut se faire que sous le signe du crédit. Pourquoi ? Parce que l'opération en question n'est rien d'autre, me semble-t-il, que la désignation, ou que la présentation¹² singulière d'une évacuation ou d'une suspension des données perceptives de la manifestation de l'œuvre. C'est en tout cas ce que problématise l'attention qu'elle requiert en même temps qu'elle la suppose chez l'Autre, qui dénonce la fragilité du changement des sens et du sens qu'elle devrait parasiter chez lui, qui affirme la précarité de la conversion de la perception et de l'intelligence qu'elle devrait mettre en mouvement chez le spectateur virtuel, inconnu, toujours à venir. Le crédit esthétique touche ainsi, en apparence du moins, à un au-delà de l'historicité contextuelle, peut-être même à un au-delà de l'humain en général.

L'espace sensible pur, me clignait de l'œil d'une manière irrégulière mais obstinée. Cette sensation de liberté totale de

11. Selon Th. de Duve « La nouvelle donne. Remarques sur quelques qualifications du mot "art" », *Figures de l'art* 10 (2006), p. 83-98.

12. Au sens de *Darstellung*.

l'espace sensible pur exerçait sur moi un tel pouvoir d'attraction que je peignais des surfaces monochromes pour voir, de mes yeux VOIR, ce que l'absolu avait de visible. [...] C'est pour cela que l'espace m'a donné le droit d'être « propriétaire » ou plutôt « co-propriétaire » avec d'autres, bien sûr, mais qui n'ont rien à voir avec les humains. Et l'espace a consenti à bien vouloir manifester sa présence dans mes tableaux afin de les constituer en actes notariés de propriétaire, mes documents, mes preuves, mes diplômes de *conquistador*. Je ne suis pas seulement le propriétaire du Bleu, comme on pourrait le croire aujourd'hui, non, je suis le propriétaire de la « COULEUR », car elle est la terminologie des actes légaux de l'espace. Bien sûr, mon incommensurable propriété n'est pas « que couleur », elle « est » tout court ; mes tableaux sont là seulement comme mes titres visibles de propriété.

Ces lignes, tirées du *Dépassement de la problématique de l'art* d'Yves Klein¹³ et partiellement reprises dans la célèbre *Conférence à la Sorbonne* de juin 1959, furent publiés à l'occasion de *Vision in Motion*, une exposition collective qui s'est tenue à Anvers en mars 1959. L'artiste n'y proposait aucun objet tangible mais une œuvre immatérielle dont il annonçait au cours du vernissage qu'elle serait échangée contre un lingot d'un kilo d'or fin, échange géré et codifié par des *Règles rituelles de la cession des zones de sensibilité immatérielle*.

On remarquera d'abord le rôle théorique et conceptuel dévolu dans cette circonstance à la plaisanterie ou à la mystification. Le monde de l'art est ici réellement mis en boîte – je retrouve ici chez Klein le mélange d'ironie, de colère et de prolixité admiré par Jean-Michel Rey chez ses auteurs de prédilection. Ensuite, on sera frappé par la stratégie constante qui consiste à pré- ou antidater, et ce faisant à bouleverser la chronologie et donc l'âge du texte, instaurant subrepticement une filiation et une généalogie qui sont de l'invention de l'artiste lui-même. On peut notamment distinguer les

13. Y. Klein (2003) "Le dépassement de la problématique de l'art" (1959), *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, édition établie par M.-A. Sichère et D. Semin (Paris : Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts), p. 80-81.

marques temporelles du passé historique et de l'imparfait onirique du discours et du récit historiques, tous deux menés à la première personne, marque non contestable de l'auto-fictionnalisation – sans parler des énoncés-pastiches dans ces langues majeures de l'histoire de la peinture que sont Vélasquez et Titien (l'appropriation patronymique, voire métonymique des pratiques et des savoirs est opérée par les citations ou la simple évocation de noms : Delacroix, Bachelard et Huyghe, Artaud...)

Dans l'un des tout premiers écrits de celui qui se proclamera « l'authentique réaliste du bel aujourd'hui » et qui signera du nom de Yves Klein le fameux *Monochrome*, je lis ceci : « On me fit crédit. Le geste seul avait suffi. Le public avait accepté l'intention abstraite ». Nous ne sommes pas loin de l'idéologie charismatique de la confiance et du prestige ou de la logique du renom théorisés par Pierre Bourdieu, Luc Boltanski et Laurent Thévenot, Nathalie Heinich et Gloria Origgi, à cette différence près que la preuve de la nature et de la compétence de l'artiste est certes ici donnée par l'opinion esthétique du public et la réputation du *Artworld* mais elle est aussi instruite par ce que Jean-Michel Rey¹⁴ nommerait sans doute une « *mégélanie fondamentale* » : une stratégie qui est tantôt de persuasion collective, tantôt d'auto-commémoration indirecte et d'auto-monumentalisation anticipée. La conséquence inéluctable de cette stratégie affectée par le snobisme est l'intensification de la dimension vocationnelle qu'émphatisent l'absence d'un *faire*, l'abstention revendiquée d'une *production*, l'annonce méthodique d'un désœuvrement des sens, autant de facteurs d'une dé-artisanalisation, d'une dé-professionnalisation et même, dans une certaine mesure, d'une dé-commercialisation de l'activité de l'artiste qui, du coup, est de plus en plus personnalisée et de moins en moins expressive : « Je me suis aperçu – on lit cela dans une note datée 1955 – que le plaisir, on peut le trouver dans l'orgueil

14. TC, 102. Cf. L. Boltanski, L. Thevenot, *De la Justification. Les Économies de la grandeur*, Gallimard, Paris, 1991 ; P. Bourdieu "La production de la croyance, contribution à une économie des biens symboliques", *Actes de la recherche en science sociale* 13 (1977), p. 3-43 ; N. Heinrich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, Paris, 2005 ; G. Origgi, *Qu'est-ce que la confiance ?*, Vrin, Paris, 2008.

aussi. Je pense que je suis un grand génie et pourtant je ne produis rien de sensationnel». À la lettre : rien qui touche aux sens. Rien que de l'immatériel.

DES ESPACES DU CRÉDIT

Il y a là quelque chose de très proche de ce dont nous parlaient Musil et Celan tout à l'heure. De très proche, et pourtant de très différent. Klein parle bien, lui aussi, d'une attention portée à quelqu'un susceptible de réagir à ce qui lui fait signe, de lui donner suite, c'est-à-dire corps et parole. Mais cette attention à l'Autre n'est pas ici le fait de propriétés remarquables qu'on peut découvrir dans certains objets ordinaires – comme chez Musil –, ni de lieux ou de détails jaillissant du visible, encore moins de dates singulières – comme chez Celan – : elle vient de l'espace lui-même, anonyme et universel. C'est l'atmosphère (*Stimmung*) de tonalité émotionnelle, c'est l'*Atmosphäre*, c'est le milieu, c'est l'environnement naturel ou artificiel, c'est l'air ambiant, qui ici s'adressent à un sujet pour qu'en un geste il les catalyse avant de les restituer à d'autres sans les hypostasier dans une image, dans une figure, dans un objet – en un mot dans les propriétés phénoménales de n'importe quel support matériel, de n'importe quel *medium* physique, qu'il soit artistique ou ordinaire – comme les vêtements chez Musil, ou chez Joseph Beuys ; ou comme le *ready-made* dont la logique propre est de (dés-) identification.

Est-ce que par exemple la Galerie Iris Clert, du 28 avril au 12 mai 1958, pendant l'exposition intitulée *Spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée*, dite « Exposition du Vide » ; est-ce que l'*Immaterieller Raum* de la salle vide du Museum Haus Lange à Krefeld, pendant la rétrospective *Monochrome und Feuer* du 14 janvier au 26 février 1961 ; bref est-ce que le lieu où s'expose l'art peut-être dit le « contenant d'un sentiment qui s'évapore¹⁵ » ?

15. J'emprunte l'expression à Paul Claudel, qui la forge pour parler de la peinture hollandaise du XVII^eme.

Autant de questions qui se posent à nous, à partir de cette expérience exemplaire, indépassable, de Klein.

L'invisible attire. Il est – sans figures – le récepteur d'émotions, de sensations, de forces vitales. Est-il pour autant (parce qu'invisible, et sans figures, précisément) incomplet? La routine perceptive, le fonctionnement ordinaire des sens ont-ils besoin pour le parfaire d'un site délimité et localisant? Le vide se manifeste et attire à lui, il est capteur aniconique d'attention malgré tout aspectuelle et de corrections cognitives – mais est-il la cause embryonnaire efficiente d'une transfiguration épistémique, que viendrait parfaire un élément extérieur environnant? L'infra-mince s'incorpore dans le magnétisme apparemment statique de l'atmosphère, il active des attitudes ou des conduites esthétiques et mentales – mais est-il le pôle d'une attraction dynamique partielle et d'une satisfaction esthétique immanente déprimée, qu'achèverait un dispositif ou un contexte pragmatique singulier qui spatialiserait l'occulte, indexerait le celé-qui-fait-signer à sa cause non sensible? Le supra-sensible se présente sans la médiation d'objets ou de supports aux propriétés perceptives, il fait advenir des formes de vie – mais est-il la matrice en creux qu'un contenant institutionnel reconnu et fonctionnel aurait à mettre en forme, qu'un site-support ou un porte-empreinte de l'intention, de l'idée invisible de l'artiste aurait à rapporter à des propriétés causales non sensibles? Et ainsi de suite.

Autrement dit : l'immatériel réalise-t-il son efficacité chez l'Autre, chez ses spectateurs et ses destinataires nécessaires, grâce à une croyance, non moins nécessaire, dans l'art en général et dans sa capacité à susciter des conduites esthétiques au-delà du perceptif? Nous retrouvons là une très vieille batterie métaphorique, qui regardant subrepticement du côté d'un imaginaire muséalisé se prend au piège d'une incorporation empathique fictionalisée¹⁶ : imprégnation, absorption, incarnation, enveloppement atmosphérique,

16. À interroger à partir du débat philosophique contemporain sur *Embodiment* et *Verkärperung*. À ce sujet, j'ose renvoyer à « Embodiments and Art beliefs », *RES. Anthropology and Aesthetics*, 57/58 (Spring/Autumn 2010), p. 283-298.

et autres mots ou concepts ressemblants, touchent à ce que Jean-Louis Chrétien appelle la *joie spacieuse*¹⁷. Batterie métaphorique mais tout autant physiologique, météorologique, vestimentaire¹⁸. Dans un texte qu'admirait beaucoup Merleau-Ponty, Claudel, en 1936, avait dit que «immédiatement nous sommes dedans [la peinture hollandaise], nous l'habitons, [n]ous sommes pris, [n]ous sommes contenus par elle, [nous en ressentons la forme sur nous comme un vêtement, [n]ous nous imprégnons de cette atmosphère qu'elle enclot, [n]ous y trempions par tous les pores, par toutes les sensibilités et comme par les ouïes de notre âme».

Mais comment s'articulera cette transmission de l'invisible, de l'atmosphère, de l'air – transmission par contact, mais selon quel mode? Quelle forme, au sens de limite extérieure ou structurelle, serait l'attribut vestimentaire ou simplement textile, physiologique, expressif, nécessaire quoi qu'il en soit et à même d'affecter ainsi la substance même de l'Autre, du spectateur qui serait du coup touché et imprégné par la Chose immatérielle? S'agirait-il d'un fétichisme sans matérialité aucune, sans incorporation, qu'elle soit ou non tramée, d'un fétichisme qui se situerait donc au-delà de la *untranscended materiality*, au-delà de l'historicité de l'objet-support, et qui mettrait pourtant en œuvre – selon le modèle de William Pietz¹⁹ – toute une durée individuelle et communautaire marquée de bout en bout par une pratique culturelle et sociale de croyance? Comment donner lieu à une prégnance émotive quand fait défaut la reconnaissance des formes? Comment le sentiment par imprégnation spatiale se transmettra-t-il, en l'absence d'une communication par imitation du sens des images? Comment donner à voir et comment accorder quelque crédit à cette «phénoménalité sans images», dont parle Bachelard²⁰ et que cite Klein? Dans un texte à la fois programmatique et

17. J.-L. Chrétien, *La Joie spacieuse : Essai sur la dilatation*, éditions de Minuit, Paris, 2007.

18. Voir par exemple. *Job* 38, 9 : «Quand je fis de la nuée son vêtement».

19. Cfr. W. Pietz, *Le Fétiche. Généalogie d'un problème*, trad. de A. Pixin, Kargo et l'Éclat, Paris, 2005, p. 14 s.

20. G. Bachelard, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, Paris, 1943, p. 194.

cryptique, *Esquisse et grandes lignes du système économique de la révolution bleue*²¹, Klein parle de « la richesse chaque jour plus élaborée [du] patrimoine spatial ». Mais comment saisir « la valeur intrinsèque de la matière, résidant essentiellement dans la notion de qualité » ? Comment en devenir partie prenante ? Comment se débarrasser de tout dépôt métallique et supprimer toute « circulation fiduciaire » si l'on veut ensuite instituer un « système de troc » des chefs-d'œuvre immatériels qui seraient le médium aléatoire où viendrait s'immobiliser « la seule chose qui ne nous appartienne pas en nous : notre VIE » ?

S'agirait-il d'une économie d'échange symbolique ou d'une économie générale de l'être ? Comment en décrire les règles, les dynamiques, les figures, les lieux, les moments ? À partir de quel sol – de quelle logique métaphorique, de quelle poétique, de quelle idée de l'homme et de l'économie ? – Klein peut-il dire que les zones de sensibilité immatérielle (la Galerie Iris Clert par exemple), au même titre que celles de la sensibilité et de l'imagination humaines – une sensibilité tout ce qu'il y a de plus incarné – sont comme l'argent ? Sur quoi se fonde cette comparaison ? L'analogie qui la permet est-elle fonctionnelle ou substantielle ?

Une autre manière de faire jouer ce « comme », de l'appliquer à d'autres domaines et de mettre en relation des ordres différents, est, chez Klein, la traduction. On l'a déjà remarqué en passant à propos des langues de la peinture, espagnole ou italienne : ailleurs²², Klein affirme que « sensibilité humaine et cosmique », « énergie pure », et autres termes équivalents, *traduisent* ce que Delacroix appelait « âme ». C'est donc au nom d'un principe de convertibilité générative et de traductibilité ouverte que sont prononcés plusieurs noms, articulés quelques définitions, et que se formulent des énoncés susceptibles d'indiquer sans fixer, de faire signe mais de façon plurielle et sans prétendre à une signification définitive, en direction de « ce qui existe au-delà de notre être et qui pourtant nous appartient toujours ». « La Vie elle-même,

21. Y. Klein (2003), p. 99-100, 145 sq.

22. "Discours prononcé à l'occasion de l'exposition Tinguely à Dusseldorf" (1959), *ibid.*, p. 102-110.

affirme Klein, ne nous appartient pas, c'est avec la sensibilité que nous pouvons l'acheter. La sensibilité est la monnaie de l'univers, de l'espace, de la grande nature qui nous permet d'acheter de la VIE à l'état de matière première!»

Ainsi, me semble-t-il, l'artiste ne se limite pas à actualiser un lexique psychologique ou métaphysique daté, mais il s'approprie des mots de l'histoire de l'art, mais aussi bien des savoirs qui touchent à l'homme même. C'est en cet emprunt qui réactualise et revivifie toute une philosophie, ou ce qu'on nomme ainsi, c'est dans cet emprunt que consiste l'œuvre. Mais au fait, quelle philosophie? Une philosophie qui certes ne s'avoue pas comme telle. Une philosophie en acte. Une poïétique de la philosophie mise en place par un artiste qui ne fait rien, qui est désœuvré.

ATMOSPHÈRES : EMPATHIE OU THÉORIE ?

La très mouvementée, la très célèbre exposition qui se tient, en avril 1958 en la galerie parisienne Iris Clert, témoigne que le tableau «immatérialisé», que la peinture pulvérisée – déjà «détruite», à en croire Poussin, chez Caravage par son traitement de la lumière; littéralement réduite au pigment tombé sur le sol chez Duchamp et Man Ray; opacifiant la sémantique même des matériaux du musée dans l'exposition des sculptures de poussière (*dust sculptures* ou *Staubarbeiten*) d'Erwin Wurm dès la fin des années 1980²³; ou encore récupérée par la *two-dimensional atmosphere* de l'abstraction selon Greenberg –, que l'œuvre donc est invisible dans l'espace matériel d'une galerie. La Chose est, quoique invisible, quoique intangible, réellement présente; mais elle l'est comme un climat pictural qui agit et touche l'Autre de loin, affecte de loin son corps de spectateur. L'Autre en tant que corps est donc le médium dont la fonction est de fixer, de catalyser l'immatériel, les stabilisateurs biologiques du souffle vital, la «colle éther» de l'énergie de l'être. Rappelons-nous l'analogie entre imagination,

23. Cf. *Erwin Wurm*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Kunstmuseum St. Gallen, Kunstverein, Freiburg, 1994.

sensibilité et argent : comme le monochrome, qui est, selon Klein, le témoin oculaire et sériel, la plaque sensible – on songe à la plaque photographique²⁴ – impressionnée et modifiée physiquement par ce qui est passé, voilà que le corps du spectateur devient le support vivant de la « trace de l'Immédiat » et des « empreintes atmosphériques ». En même temps, et donc d'une manière contradictoire malgré lui, en bonne phénoménologie, Klein parle du corps du spectateur situé au-delà de la seule dimension oculaire comme d'un « véhicule sensible²⁵ ».

Ici, deux remarques.

Certes – c'est le premier point – le site d'une galerie est tout à la fois un espace physique et un lieu institutionnel, ce qui fait de lui un opérateur relationnel et légitimant fort : surdéterminé, culturel, immatériel (« *cognitive establishment* », dirait Arthur Danto), mettant en place quelque chose comme un enthymème théorique et pathétique qui vise plus la croyance et les valeurs imaginaires du monde de l'art que la perception et l'imagination de l'expérience esthétique proprement dite. Autrement dit : l'immatérialité de l'atmosphère et de l'air – sauf à y imaginer, toujours en compagnie de Bachelard et de Lucrèce, le pullulement invisible du minuscule et la vie imperceptible à œil nu de la poussière – cette immatérialité valide et certifie ce que le philosophe américain, dans le célèbre « *The Artworld* », en 1964, aurait appelé, pour désigner ce que l'œil ne peut pas saisir, *an atmosphere of theory* – à moins qu'on dise, citant le *Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge* de Berkeley que « *we have first raised a dust and then complain we cannot see* ». Dit encore autrement : la transparence physique du médium affirme une opacité de l'art qui n'est ni sémiotique

24. Y. Klein (2003) « L'aventure monochrome », *cit.*, p. 230, 154, et « Manifeste de l'Hotel Chelsea » (1961), *ibid.*, p. 305 s. Plus que l'emploi concret avec d'autres dispositifs d'enregistrement des performances et donc d'attestation documentaire de leur dimension sociale, c'est l'usage métaphorique de la photographie comme médium indexical immédiat et neutre, objectif et vrai, qui dénonce un réalisme ontologique – très moderniste – inavoué chez Klein – et bien vu par Denys Riout.

25. C'est dans ce sens que Hans Belting parle aujourd'hui de *Mediale Körper*.

(aucun signe perceptible) ni pragmatique (pas d'ambiguïté de contexte) mais sémantique et auto-réflexive²⁶. L'art dès lors n'est plus la production – au sens de *praxis* et *techne*, ou de *Vorstellung* – d'artefacts dotés de valeurs esthétiques, mais la performance ostentatoire de situations qui pour être sans objets perceptibles n'en sont pas moins créditées d'un pouvoir de création – au sens de *poiesis* et *enargheia* rhétorique, ou de *Darstellung* – de valeurs conceptuelles et culturelles, voire de conduites philosophiques.

Second point : on peut aussi insister sur certains éléments opératoires et performatifs mis en place sur le lieu même de l'exposition à la Galerie Clert. En particulier, les draps des rideaux qu'on avait tendus entre les pièces de la galerie et l'extérieur, véritables encadrements et cadrages de la croyance, relais efficaces d'une dialectique dedans/dehors, caché/montré qui a trait à la question ontologique des limites des lieux et des objets ordinaires et artistiques, des propriétés esthétiques, et ainsi de suite. On pourrait aussi parler de la châsse ou la vitrine vide reprise, on l'a déjà dit, par Wurm. En fait, il y a là toute une rhétorique sous-jacente, toute une liturgie implicite, au fond toute une autoréflexivité déguisée de l'opération mise en œuvre, à penser peut-être comme une théâtralisation de l'occultation ou, si l'on veut, de la dissimulation : minimale certes, sans aucun récit ou action, et néanmoins très puissante. En novembre 1960 Klein²⁷ lui-même parlera à ce propos d'un « théâtre du vide », d'un « mono-théâtre », allant jusqu'à évoquer, pour caractériser ce « théâtre des opérations et cette conception du théâtre » une « constante a-représentation ».

L'artiste montre tout – c'est-à-dire qu'il fait voir qu'il n'y a rien à voir justement en exposant un invisible qui ne cache rien, qui ne dévoile ni son essence ni sa substance mais qui, malgré cela, stimule attitudes esthétiques, appréciations,

26. J'utilise ici, bien sûr, les catégories de Louis Marin et, plus particulièrement, ses travaux sur le cadre. Mais, justement à partir de lui, pour une critique de la conception pragmatique de l'adresse esthétique à l' hauteur d'un art sans œuvre, on lira avec intérêt I. Thomas-Nagiel (2008) *Le Concept et le lieu. Figures de la relation entre art et philosophie* (Paris : éditions du Cerf), p. 231s, et 351-352.

27. Y. Klein (2003), p. 174-181.

critiques, réactions sensibles et intellectuelles, et ainsi de suite. L'artiste, montre tout – c'est-à-dire un immatériel qui ne cesse d'être crédité de la faculté de mouvoir et d'émouvoir. L'artiste, montre tout – c'est-à-dire un incorporel qui confirme qu'il est ou qu'il devient l'objet d'une croyance sécularisée qui n'est autre que la crédibilité ou la crédulité (du monde) de l'art. L'artiste, montre tout – c'est-à-dire l'irréel qui, d'une manière circulaire, est finalement accrédité comme tel par une pratique esthétique déterminée se faisant, pour ainsi dire, *tabula rasa in statu nascendi*.

L'expérience esthétique est donc la réalisation d'une croyance, qui en est l'*a priori* et qui seule la rend possible. Or, cette circularité qui est tout à la fois descriptive et définitionnelle trouble les deux perspectives majeures de lecture de l'art. Au risque de schématiser, ou de généraliser outre mesure, j'appellerai lecture interne (réaliste et formaliste), celle qui ne fait appel pour rendre compte d'une expérience esthétique et exercer une intelligence critique adéquate qu'à des éléments venus de l'œuvre elle-même. J'appellerai au contraire lecture externe (historiciste et pragmatiste), celle qui postule que pour changer en œuvre d'art un objet d'usage ordinaire ou pour réaliser un artefact intentionnellement destiné à la contemplation esthétique il faut recourir à des éléments extérieurs, qui en tout état de cause ne lui appartiennent pas.

Symptôme du trouble engagé par cette circularité fiduciaire, probable dégradation avant-gardiste d'une liturgie de l'acte esthétique, je citerai seulement un détail de l'histoire de la production matérielle de l'exposition chez Iris Clert. On sait que, au moyen de cette non-couleur qu'est le solvant, Klein repeint en blanc les murs de la galerie et qu'il les éclaire d'une lumière bleutée : la manœuvre conceptuelle du *ready-made* est donc affectée par la *maniera* artisanale et artistique du peindre. Voire par un geste qui, bien réel mais dit abstrait et désœuvré, est tout à la fois destructif et intimiste. Car d'une part, Klein gomme les traces, c'est-à-dire les dettes matérielles laissées par les œuvres précédentes, et son geste semble ainsi s'inscrire dans ce que Arthur Danto aurait appelé *the spectacular philosophical writing-off* de la fin des années cinquante ; mais d'autre part, la galerie redevient,

selon le vœu même de Klein²⁸, l'atelier de l'artiste, son lieu privé, son for le plus secret.

Une iconologie qui serait sensible aux raisons de la lecture interne apercevrait que dans le lieu de l'exposition est débattue une question de morphologie : la galerie, redevenue atelier, est un espace entièrement occupé *ex intra* par la sensibilité et l'esprit, par la pensée et la vie de l'artiste en personne, elle est l'espace façonné du dedans, par contact, comme par sécrétion naturelle et involontaire – bref, est la forme substantielle parfaitement réalisée, comme l'est le limaçon pour la coquille ou le corps pour l'homme²⁹. Mais pour une iconologie plus sensible à la lecture externe, la logique de l'exposition dans la galerie serait, celle, très complexe de l'*embodiment* : l'idée ou l'intention de l'artiste est finalement incarnée, de façon indirecte et dissimulée, selon le mode ou presque du *ready-made*, dans une œuvre de fabrication artisanale – manuelle en un mot. L'idée – le sens de l'œuvre, si l'on veut – passe tout entière, s'incarne

28. *Ibid.*, p. 132.

29. L'analogie zoologique définit, chez Aristote, la forme substantielle : cf. *Phys.* II, 192b 28-9. Elle devient bientôt métaphore méta-textuelle pour caractériser une éthique de la *poiesis* et de la forme artistique, de Callimaque à Francis Ponge ou Italo Calvino. On la retrouve dans les lectures du *Philosophe en méditation*, tableau du Louvre attribué à Rembrandt puis à Salomon Koninck, sous les plumes de Claudel et de Valéry, tous les deux y saisissent justement « la pensée visible à titre de matière première ». Par ailleurs, à propos de cette sémantique conceptuelle et picturale de la qualité sensible, on évoquera la reprise dialectique et plastique qu'en fait Arman, qui, en octobre 1960, lors de l'exposition *Le Plein*, entasse dans la galerie des objets quotidiens hors-usage et ruinés, déchets et rebuts et réalise une accumulation monumentale d'objets hétéroclites (piles de disques, rangées de cageots, amoncellement de sacs plastiques, de chiffons, de cannes, de béquilles, de vieilles bicyclettes, etc.). Cette complémentarité est thématifiée comme telle par *Le vide/Le plein*, exposition en forme d'happening organisée par le Collectif UBIQUE, inaugurée le même jour que l'exposition de Klein, du 28 avril au 18 octobre 2008, soit à peu près les dates de l'exposition d'Arman : tout au long de cet intervalle temporel, la galerie The Cellar of Bi-loft de Turin, passe réellement du vide au plein grâce à ce que le programme appelle des « actions artistiques de mémoire » et « témoignages physiques », c'est-à-dire grâce aux objets, privés ou trouvés, ou aux actions et gestes laissés et réalisés par des artistes et des hommes communs.

dans une œuvre dont la qualité picturale ne cesse pas d'être esthétique (puisqu'elle suscite une réaction extérieure, qu'elle requiert l'attention de l'Autre, l'invitant à une relation sensible et intellectuelle) ni d'ailleurs artistique (puisqu'elle modifie en profondeur l'imaginaire de qui connaît l'histoire de sa production matérielle). Processus qui se poursuit malgré plusieurs stratégies d'abolition : l'élimination revendiquée de toute trace subjective et référentielle ; l'indépendance achiropoïétique par rapport à toute substance, à tout support physique ; l'évacuation de toute donnée sensible ; l'affranchissement des saisies perceptives habituelles.

PRIX ET PRISES DU CORPS

Or, c'est là le prix à payer pour « démontrer que [cette qualité sensible] est perceptible par autre chose que l'apparence matérielle et physique³⁰ ». L'œuvre une fois disparue, avec toutes ses qualités sensibles intrinsèques, seul un dispositif fiduciaire peut finalement attester de la réception esthétique et donc de la productivité sensible de cette manifestation pour ainsi dire négative. Quel crédit ? D'abord celui qu'on a accepté de faire auparavant – mais quand ? s'agit-il d'un *a priori* ou de la prémisse incertaine et conjecturale d'un enthymème ? – à l'intention de l'artiste. Puis, plus précisément, le crédit antérieur, certifié par les institutions matérielles du monde de l'art – les dispositifs d'exposition et les cadres de croyance de la Galerie Iris Clert, par exemple – accordé à la sensibilité de l'artiste en tant qu'agent esthétique reconnu. Mais l'artiste, à son tour, est à la fois sujet et objet d'un autre crédit préalable : Klein³¹ parle explicitement de « croyance » et affirme que l'acte de foi préliminaire consiste, pour celui qui se croit artiste, à croire par avance qu'il pourra répondre à l'interpellation muette que lui adresse l'espace ; consiste donc en une *fiducia* dans sa capacité de retourner, de re-donner l'attention – s'agit-il donc d'un contre-don gratuit ? d'une dépense luxueuse ? – que la Chose immatérielle lui donne à

30. Y. Klein (2003) « Conférence à la Sorbonne » (1959), *op. cit.*, p. 134.

31. *Ibid.*, p. 235.

lui, Yves Klein. Capacité, donc, de pouvoir ainsi dépasser, au moyen du seul geste conceptuel et de sa seule « présence en action », tout métier, toute technique, toute *manière*, toute œuvre. Ainsi pourra-t-il tenir la promesse de transformation de l'Autre, qui peut-être acceptera à son tour de s'engager dans une relation esthétique pure de tout lien sensible, et de croire que quoique intangible elle est pourtant sensible, à la fois imaginaire et réelle – croyance qui se fonde sur les institutions matérielles de l'art et du marché (dispositifs d'enregistrement et de propriété, relais photographiques, dispositions juridiques, etc.).

Il s'agit, donc, d'un *crédit de crédit* ou d'un *crédit au crédit* que le public traduira en termes d'expérience, voire de processus esthétique. L'acte esthétique n'est qu'un acte ordinaire doublé d'une imputation de crédit; et l'imagination de l'Autre, affranchie de toute image et pourtant sollicitée par l'œuvre toujours en puissance, n'est qu'un imaginaire fiduciaire déguisé, que viennent informer les institutions du monde de l'art.

Et pourtant, pour Klein, il ne s'agit pas seulement d'acheter de l'immatériel mais de se l'incorporer. L'Autre, le spectateur-acquéreur, serait ainsi spectateur-viveur, car affecté par une « perception-assimilation directe et immédiate » de la Chose³². Son corps encrypterait les qualités en attente et en puissance de l'œuvre-espace, sa chair actualiserait les promesses immatérielles inchoatives et les transformerait en propriétés finalement intrinsèques et intransmissibles.

32. *Ibid.*, p. 132, et "Règles réelles...", *op. cit.*, p. 278-279. On pourrait formuler cette économie alimentaire et atmosphérique générale dans les termes de Bataille : « Le peintre modifiant sa toile ne la distingue plus de lui-même, qu'il ait l'intention ou non de peindre la nature. La fait de la conservation et de la vente des tableaux n'y change rien : il n'enferme pas l'élément essentiel de la peinture, qui est le mouvement communicable allant de l'*existant* à l'*existence*. L'importance des traits individuels de l'auteur nous trompe : ces traits sont accusés mais c'est qu'en vérité la suppression d'un sujet comme tel exige l'individualité accusée. Et parfois l'authenticité de l'art, qui voulait la subjectivité malade, l'a niée finalement jusqu'à la mort ». G. Bataille "De l'existentialisme au primat de l'économie", *Œuvres Complètes*, XXI, Gallimard, Paris, 1988, p. 298.

Dans un article célèbre, Clement Greenberg disait que l'on peut appréhender l'art abstrait seulement « *by assimilating it, by fighting our way through it* », et il opposait cette quête corporelle et physique du subjectile – notamment chez Pollock – à la négation du médium dans l'abstraction de la *painted picture* d'après guerre. L'art abstrait est ainsi selon Greenberg toujours en suspens, toujours à venir, toujours promesse d'une œuvre possible, toujours touchant l'imagination ou l'imaginaire fiduciaire instituée par le crédit dans le monde de l'art; il ne correspond jamais à la vision incarnée et réelle : « *it might just well have been breathed on air or formed out of plasma. It tries to be something you imagine rather than see* ».

À partir du moment où est renié le médium pictural en tant que tel, les formes n'ont plus pour Klein de valeur optique et visuelle; leur valeur est pour ainsi dire d'imprégnation tactile³³. À l'encontre d'une conception du tableau comme « fenêtre de prison » (van Gogh), à l'encontre donc de l'« optique apprise », Klein revendique une *absorption durative* de l'« universel réel caché par l'univers de la perception », du Réel qui n'appartient à personne si ce n'est finalement à l'Autre – d'un Réel qui, très exactement est *dans* l'Autre. Se substituant à la *flatness* bidimensionnelle, à l'*impenetrability of the plane surface* du médium pictural dont parlait Greenberg, à la verticalité frontale de l'abstraction moderniste, voici une œuvre que caractérise une *imprégnation retentissant* du corps même de l'Autre, de la chair du spectateur, véritable support vivant qui ne lit ni ne regarde plus mais qui est « viveur [de] comportements purs », de l'espace comme tel, et finalement de l'être³⁴.

Il faudrait examiner de près le fonctionnement de cette performativité par imprégnation ou cannibalisme : le rapport qu'elle entretient avec l'animisme, avec une certaine *Contagious Magic*, au sens que donne Frazer à cette expression,

33. « Manifeste de l'Hotel Chelsea », *op. cit.*, p. 310.

34. Klein cite Bachelard et critique le « contre-espace » dans lequel il voit un temps psychologique spatialisé : « Conférence à la Sorbonne », *op. cit.*, p. 121. Ailleurs, je m'attarderai sur la sémantique et la rhétorique du *gegen-*, de la rencontre-contre, du *Gegenüber* de Celan à la *Gegenbild* de Beuys.

avec une empathie fondée sur la remémoration. Ce qui se dégagerait d'un tel examen serait la mise en évidence d'une croyance par métonymie plus que par métaphore³⁵ – d'un espace, plutôt que d'un *temps du crédit*.

PORTRAITS DE SPECTATEUR EN FOSSILE

Klein enfin, ce sera ma dernière référence, a exposé toute une série d'éponges-sculptures imbibées de bleu, c'est-à-dire, pour lui, imprégnées, comme à la Galerie Iris Clert ou ailleurs, de cette « densité sensible abstraite, mais réelle, qui [existe] et [vit] ». Mais peut-il y avoir une relation entre crédit et mise en série ? La sérialité : une forme de crédit illimité ? Pour aller vite : pourrait-on associer dans cette perspective le kitsch et le crédit ?

Par ailleurs, les éponges-sculptures plagient le biomorphisme plastique des avant-gardes et, surtout, l'*interior Design* organiciste du modernisme. Elles parodient aussi la poïétique du hasard heureux de l'éponge de Protagène et des *Images by Chance*, de Léonard à Max Ernst et au-delà³⁶. Elles répètent en les dégradant, peut-être malgré elles, les principes de variation de la morphologie. Les éponges-sculptures allégorisent, finalement, les « spectateurs-viveurs » de l'immatériel, elles sont leurs lieutenants, leurs avatars. À cette différence près que lorsque la fonction technique et para-technique est une fois assurée par une main aléatoire, dynamique de l'artiste surréaliste ou de l'*Action Painting* et remise à l'expérience sensible subie par le spectateur, le réceptacle de la Chose immatérielle, le corps-vase de l'Autre est passif, statique et immobile. Les éponges-sculptures sont ainsi les reliques anachroniques de l'à-venir de l'Autre à

35. « Yves le monochrome 1960. Le vrai devient réalité », *op. cit.*, p. 287-290. Cf. à ce propos mon « L'espace qui nous habite », *Faces. Journal d'architecture* 69, été 2011, p. 28-31.

36. H.W. Janson "The Image Made by Chance", *Essays in Honour of Erwin Panofsky*, ed. M. Meiss (De Artibus Opuscula, 50), New York Univ. Press, 1961, p. 254-266; j'utilise plus bas les catégories de B. Vouilloux "Pour introduire une poïétique de l'informe" (1994), *L'œuvre en souffrance. Entre poétique et esthétique*, Belin, Paris, 2004, p. 255-296.

même d'incorporer et donc de réaliser l'œuvre immatérielle. S'agit-il d'une théâtralisation, fort (auto) ironique, d'une archéologie à venir de l'utopie de l'art ?

Les éponges-sculptures emblématisent ainsi les pratiques et les postures du croire dans les arts et dans l'esthétique d'aujourd'hui. Car si le croire est, selon Dumézil, un véritable « fossile morphologique », et si, comme le pense Michel de Certeau et après lui Jean-Michel Rey³⁷, qui parle à son propos de méthode, le crédit ne peut être saisi qu'à partir des effets divers de la qualification – une qualification qui chez Klein est esthétique, mais aussi rituelle et fonctionnelle, voire métaphysique et ontologique – des substances, supports, images, et figures qu'il emporte, s'il ne peut être défini que comme modèle perdu, comme *a priori* transcendantal, il est pourtant productif de diverses « variations pragmatiques » et poétiques, de constructions interprétatives latérales qui donnent aussi visage à nos vies dans le monde de l'art. Ces variations et constructions nous stylisent donc, faisant de nous autant de lieux corporels, de médiums vivant d'émotions directes et immédiates, de supports charnels de sensations et empathies viscérales. Elles sont les (auto) portraits-incorporations de ce qu'on pourrait appeler le *Zufühlung* statique qui gît au fond de nos façons de voir l'art : par intermédiaires culturels, symboliques, institutionnels, et finalement fiduciaires.

Da ist keine Stelle, die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern, dit Rilke en 1905, faisant parler l'œuvre d'art, notamment dans le *Torse archaïque d'Apollon*. L'œuvre d'art s'adresse au spectateur singulier – au poète même. « Il n'y a pas de lieu / D'où l'on ne t'aperçoit. Tu dois changer ta vie ! » Les sculptures-éponges de Klein, elles aussi, s'adressent à l'Autre, au spectateur. Mais elles sont, elles, les catalyseurs d'une fonction du regard adressé à l'Autre non plus par le moyen d'une image, du détail d'un objet, qu'il soit esthétique ou ordinaire comme chez Musil, mais par la vertu de la Chose atmosphérique et diffuse, et pourtant formatrice d'histoire, d'action, de théorie. Les sculptures-éponges de Klein, donc, elles aussi nous tutoient et nous regardent – *überhaupt*. À la

37. PO, 17.

fois objets et outils, matière et organismes, « êtres mêmes de l'imprégnation » (Remo Guidieri), elles aussi nous enjoignent de changer nos vies et nos manières de vivre l'art.

Restes et témoins pré-humains du biologique, sont-elles les députés, à la lettre les lieutenants de l'*absorption* de notre relation esthétique, sans représentation ni œuvre ? Squelettes minéraux de l'immémorial, font-elles de nous des emblèmes en miroir ? Incarnent-elles la vie élémentaire, l'*autre* que nous sommes déjà ? – nous, représentations et visions du monde incarnées, nous, engagés avec les objets, les images et l'art dans des pratiques fiduciaires, nous, inventés par l'Autre de l'œuvre et l'Autre à l'œuvre qui regarde l'Autre qui, en nous, est vraiment nous autres, êtres d'histoire et de civilisation, de crédit et de croyance. Quoi, cela ?